

TOPOGRAFÍAS DEL DEVENIR: LA POESÍA DE LUIS HERNÁNDEZ

Topographies of Becoming: On Luis Hernández' Poetry

RICARDO MENDOZA-CANALES
CENTRO DE FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE DE LISBOA
Lisboa, Portugal
mendozacanales.r@gmail.com

Resumen: el siguiente artículo se propone estudiar la poesía de Luis Hernández a partir de los problemas que surgen al intentar estudiar su obra reunida. Antes que ser valorada como una poesía “inacabada”, la deliberada asistematicidad de su poética debe ser entendida como el resultado de un calculado y consciente ejercicio artístico, cuyas fuentes filosóficas tradicionalmente han pugnado por una ontología del movimiento frente a una metafísica de la permanencia. Bajo esta perspectiva, la obra de Hernández se revela como un “plano de inmanencia”, desde el cual acontece el sentido de su poesía en el quehacer de la escritura.

Palabras clave: Hernández, poesía, devenir, inmanencia, trascendencia

Abstract: The article aims to study Luis Hernández' poetry from the point of view of the problems that emerge when trying to analyze his Complete Works. Rather than being assessed as “unfinished”, the deliberate and unsystematic appearance of his poetic, should rather be understood as the result of a calculated and conscious artistic practice that stems from philosophical trends which traditionally have fostered an ontology of movement against a metaphysics of permanence. Under this view, Hernández work shows up as “plane of immanence” from where sense becomes an event for the creative writing process.

Keywords: Hernández, Poetry, Becoming, Immanence, Transcendence

Melómano, médico de barrio, poeta. Luis Hernández Camarero (Lima, 1941–Buenos Aires, 1977) es sin duda uno de los escritores peruanos más entrañables y leídos de los últimos cuarenta años; sin embargo, si la atención y el aprecio a un autor resultan ser inversamente proporcionales al número de estudios dedicados a su obra, definitivamente el suyo es un caso cuando menos insólito. Hernández no es en absoluto un autor desconocido. Son varias las antologías (individuales y colectivas) y los estudios literarios historiográficos que le han dedicado siempre un apartado.¹ Su pervivencia en el imaginario literario peruano se revela en los continuos homenajes, conmemoraciones y semblanzas que van más allá de las páginas de prensa, pues recorren desde blogs que reproducen digitalmente algunos de sus poemas hasta instalaciones artísticas sobre su obra,² además de un potencial uso como referente icónico culto en el diseño gráfico. Luis Hernández hace tiempo que trascendió el ámbito de lo estrictamente literario para convertirse en un ícono de una estética contracultural de las décadas de los sesenta y setenta.

Hernández³ apenas publicó tres poemarios en vida: *Orilla* (1961), *Charlie Melnick* (1962) y *Las constelaciones* (1965). No obstante, nunca dejó de escribir. Lo siguió haciendo en cuadernos ológrafos que posteriormente obsequiaba a amigos y conocidos. La época de los cuadernos se extiende aproximadamente entre 1966 y 1977, fecha en la que el poeta fallece en Buenos Aires a la edad de 36 años.⁴ ¿Qué es lo que convirtió a Hernández en un ícono

¹ Para las antologías exclusivamente dedicadas a su obra, véase principalmente Hernández (2016, 2007, 1995, 1981); entre los estudios en los que se incluyen análisis sobre Hernández, véase sobre todo Chueca *et al.* (2010 y 2006) y Vich (2013).

² En 1999, como parte de la Bienal Iberoamericana de Lima (hoy extinta), se habilitó una sala en el Convento de Santo Domingo para una exhibición de los cuadernos manuscritos de Hernández. De igual modo, más recientemente, en abril de 2017 se inauguró la exposición *El sol lila. Constelaciones poéticas de Luis Hernández* en la Casa de la Literatura Peruana en Lima, que exhibe, junto con algunos de los cuadernos originales, fotografías, entrevistas y material artístico del poeta.

³ A Hernández se le sitúa como parte de la llamada Generación del 60 de la poesía peruana, a la que también pertenecen Antonio Cisneros, Rodolfo Hinostroza, Javier Heraud, Cesar Calvo y Marco Martos, entre otros. A pesar de la heterogeneidad de sus propuestas, comparten ciertos rasgos estéticos comunes, entre los que cabría enumerar, a modo de ejemplo, el manejo de un registro culto y literario, producto de su formación universitaria, con el que alternaban un irreverente registro coloquial; la influencia de la lírica española del 27 y del Siglo de Oro español; las influencias del imaginismo anglosajón y los poetas *Beat* americanos; la repercusión de los efectos de la revolución cubana en el contexto latinoamericano de la década del sesenta; la influencia de la cultura pop americana y europea; o la revolución musical, artística e intelectual de dicha década, en particular, la crítica ácida al existencialismo del decenio anterior. De igual modo, y ahora en un plano estrictamente historiográfico, es importante mencionar su procedencia académica, pues los integrantes de esta generación estuvieron nucleados en la ciudad de Lima, y provinieron fundamentalmente de las aulas de la Universidad Católica y la Universidad de San Marcos. Para una revisión panorámica sobre la Generación del 60 en general, véase Higgins (1993), O'Hara (1995), Forgues (1988) y Ortega (2002).

⁴ A día de hoy se desconoce con exactitud la causa real de su muerte. Su cuerpo fue hallado cerca de la estación de Santos Lugares, en el Gran Buenos Aires, en octubre de 1977. La versión más extendida es que Hernández presuntamente se suicidó arrojándose a las vías del tren. Más recientemente (O'Hara, 2007), se ha sugerido que Hernández pudo haber sido víctima de la represión política de la dictadura argentina. Sin embargo, como bien apunta Rafael Romero en su imprescindible biografía sobre Hernández, *La armonía de H*, esto último no deja de ser una mera especulación sin base documental (Romero Tassara, 2008: 376, nota 24).

cultural, a pesar de no publicar ningún poemario orgánico luego de 1965? ¿Por qué sigue siendo hasta hoy un poeta tan leído y estimado, al punto de seguir despertando complicidades? Los lectores se refieren a él como “Luchito”, como si se tratase de un amigo de toda la vida. ¿Por qué a pesar de esta aparente claridad de sus versos, de su diafanidad, resulta tan poco atractivo para su estudio? ¿En qué radica su condición de “raro”, por emplear la etiqueta acuñada por Ángel Rama, si la propia crítica ha subrayado una y otra vez los rasgos comunes compartidos con otros poetas de su generación?

Intentar esclarecer en profundidad las razones por las cuales Hernández ha sido tan poco estudiado excedería los límites de este trabajo. Hay evidentes causas materiales y discursivas que deberán ser tratadas por derecho propio en una investigación más amplia.⁵

En el siguiente artículo, me centraré en estudiar fundamentalmente la poesía escrita por Luis Hernández que compone *Vox horrisona*, en particular, aquella desde los años setenta en adelante. Dos son las ideas que quisiera defender aquí. La primera es que la poesía de Luis Hernández no puede ser leída desde los mecanismos de la crítica filológica tradicional, porque su poética se resiste a ser ordenada siguiendo criterios formales y/o cronológicos: ella desafía la asunción estandarizada del poema como unidad de sentido, socavando de paso la concepción del poemario como estructura significativa. La segunda idea, estrechamente ligada a la anterior, consiste en proponer que su poética, oculta bajo la máscara del lirismo, es resultado de un diálogo intenso, pero sobre todo consciente, con una línea de pensamiento sobre el ser que se

⁵ Sin pretensión de exhaustividad, y con el riesgo de caer en una excesiva simplificación, podrían mencionarse al menos cinco razones —si bien no las únicas— que han dificultado el desarrollo de un corpus crítico sobre su obra: 1) Su voluntaria auto-exclusión del mundo editorial y su decisión de continuar su labor creativa fuera del circuito tradicional de transmisión textual. La consecuencia es que sus cuadernos comportan serias dificultades filológicas para la edición de una poesía tan profusa como “desordenada”, sin carácter orgánico ni sistemático ni cronológico. 2) El lugar insular que ocupa en el mapa poético de aquellos años. Hernández no recogió en su poesía las inquietudes políticas y sociales de la época (a diferencia de otros miembros de su generación y de la siguiente, la “Generación del 70”). La suya fue una estética apolítica, no comprometida, ahistórica y, por tanto, en un contexto social de efervescencia en la izquierda latinoamericana, no materialista. 3) La dificultad de la crítica para valorarlo dentro del canon. La de Hernández no encaja ni en la categoría de poesía “pura” ni en la de poesía “comprometida”, las dos “etiquetas” en boga en su época. Por ello, una obra formal y deliberadamente fragmentaria como la suya, escrita en cuadernos y sin ninguna pretensión de configurar un poemario en sentido “clásico”, como unidad orgánica de sentido, dio lugar a la consideración de ser un buen poeta menor, un autor destacado de su generación, pero de logros estilísticos discretos. 4) Hernández, aún vivo, ya estaba considerado un poeta “de culto”. Su muerte acrecentó su leyenda, pero condicionó fuertemente la recepción de su poesía, pues volvió indesligable la obra de la vida del poeta y de las anécdotas que circulaban sobre él. De allí que las abundantes reseñas y semblanzas periodísticas vuelvan siempre al lugar común y acaben reforzando la imagen (negativa, desde mi punto de vista) del poeta “eternamente adolescente”, “juguetón” o “lírico”. 5) La dispersión de su obra. Aparte de unos cuantos poemas recogidos en antologías, sólo recién a partir de 1978, con la publicación de *Vox horrisona*, la crítica cuenta con un corpus textual lo suficientemente extenso para emprender una lectura integral de su obra. Sin embargo, tanto la primera edición de 1978 como la segunda, de 1983, fueron de muy escaso tiraje, por lo que se volvieron prácticamente inhallables. Así, su obra completa siguió siendo muy poco accesible, limitada únicamente a las varias antologías que, si bien útiles, no dejan de ser parciales.

extiende claramente de Heráclito a Heidegger, y que Hernández supo cultivar discretamente en su poesía.

Luis Hernández, o el arte del “plagio”

La evolución de las lenguas muchas veces depara *parcours* caprichosos que, al ser desocultados, revelan insospechadas coincidencias. He mencionado ya que *Vox horrisona* (1966-1977) es la obra reunida de Hernández. Es por ello perfectamente legítimo, casi una obviedad, decir que es la compilación de su poesía. Y lo es si entendemos por compilación la reunión, bajo un solo corpus, de partes, fragmentos, documentos y materiales componentes de una obra. Pero es mucho más que eso. El verbo latino *compilare*, del cual se deriva el sustantivo *compilatio*, quiere decir, literalmente, “despojar, pillar, saquear”. Sólo en la Baja Edad Media fue adquiriendo el sentido de “recopilar” —con la que comparte raíz— que es el que perdura hasta el día de hoy. Dicho esto, solo ahora cobra una nueva luz aquel conocido poema titulado “*Ars poética*”, cuyos primeros versos dicen:

La poesía es un Arte
Continuo: por ello plagio
[...]
Sin sol, más aún,
Creo en el plagio

Y con el plagio creo. (Hernández, 1983: 303)

A nivel de la representación discursiva —como he desarrollado en otro lugar (Mendoza-Canales, 2009)—, Hernández emplea el *collage* como una técnica creativa para poner en evidencia, mediante la parodia, la precariedad sobre la que se erigen los discursos de autoridad. Sin embargo, que la poesía sea un arte continuo y, por esa razón, el poeta plagie, sugiere dos lecturas complementarias: la primera es que el Arte, en mayúsculas, no se restringiría para Hernández a la creación subjetiva de un individuo, sino que incluso la creación individual se inscribe siempre, por principio, en el seno de una formación colectiva e histórica; por esta razón, toda nueva invención es siempre “plagio” de una creación anterior. La segunda es que, para Hernández, el quehacer “poético”, el *poiëin*, es una suerte de flujo heracliteano, sin principio ni final (de allí que sea continuo), y que la creación poética consistiría en “arrebatarle” a ese fluir, a esa totalidad absoluta del ser como *Logos*, una individualidad bajo la forma de poema. De allí la idea de plagio como pillaje o robo.

La poesía como metáfora del “río heracliteano” no es gratuita; antes bien, resulta —como se irá viendo a lo largo de este artículo— pertinente y justificada, y permite abrir todo un nuevo horizonte interpretativo. Sobre este punto volveré más adelante. De momento, quisiera retomar la idea de la deliberada a-sistematicidad de su producción poética. Al respecto, considero que la obra de Hernández es “acéntrica”, si por “centro” entendemos una

estructura inmanente que tiende a la individualización de la obra.⁶ O, como lo expresa Derrida, un centro que “[tiene] como función no sólo la de orientar y equilibrar, organizar la estructura —efectivamente, no se puede pensar una estructura desorganizada— sino, sobre todo, la de hacer que el principio de organización de la estructura limitase lo que podríamos llamar el *juego* de la estructura” (Derrida, 1989: 383; cursivas del original).

Su obra no tiene un centro absoluto, fijo y permanente, que funcione como fundamento y principio rector para la conformación de una estructura. Sea por omisión, sea por renuncia, la obra inédita de Hernández, la escrita en sus cuadernos, no tiene ninguna pretensión de organicidad. Pero que sea “acéntrica” no significa que esté sumida en la absoluta anarquía. Hay, evidentemente, regularidades discursivas y de sentido que son las que dan forma a los poemas (de lo contrario estos serían apenas un cúmulo de frases y palabras aleatoria y arbitrariamente dispuestas unas junto a otras), pero estas no son conclusivas ni cerradas, ni pretenden serlo. Es sobre la base de este criterio —innegociable para un tipo de enfoque que privilegia la disposición formal— que algunos críticos han juzgado su poesía como “ligera e inacabada” (Higgins, 1993: 154) o “[de] imperfección deliberada” (González Vigil, 1978).

Conviene matizar entonces para evitar malentendidos. Hay, por tanto, un “centro” pero —es fundamental resaltarlo— no actúa como el principio rector hacia el que se orienta el significado,⁷ sino sólo como un estadio de un proceso, una fase transitoria y, por tanto, por definición, parcial y no conclusa. Podría decirse que se trata de un centro “relativo”. No obstante, no me refiero a relativo en sentido posmoderno (esto es, que carece de fundamento último), sino relativo en el sentido de “ser relativo a” o de “estar en relación con”. Esta “relatividad del centro” refleja un doble movimiento: hacia la dispersión (sin centro fijo no hay referente para la determinación unívoca de su sentido), pero también hacia el cambio continuo (sin centro fijo no puede haber permanencia, sino sólo transformación). Mi posición al respecto es que la poesía de Hernández tiene ambas señales como marca de origen, como mostraré a continuación.

Acentricidad, dispersión e identidad

⁶ Aquí, y a lo largo del artículo, empleo “centro” en una doble acepción, una local y otra ontológica. La segunda implica a la primera. La acepción local hace referencia a una centralidad espacial, en sentido literal y figurado. La segunda, la acepción ontológica, se refiere a un “centro” como instancia dadora de sentido, esto es, lo que Heidegger denominó como “Onto-teo-logía”: “El ser de lo ente sólo se representa a fondo, en el sentido del fundamento, como *causa sui*. Con ello, ha quedado nombrado el concepto metafísico de Dios. La metafísica debe pensar más allá hasta llegar a Dios, porque el asunto del pensar es el ser, pero éste se manifiesta de múltiples maneras en tanto que fundamento: como λόγος, como ὑποκείμενον, como substancia y como sujeto” (Heidegger, 1988: 131).

⁷ Esta es la paradoja que subraya Derrida: que el “centro” debe estar dentro y fuera de la estructura para que tenga sus efectos. Dicho en otros términos, el sentido (entendido como *logos* o fundamento) da forma (“in-forma”) al objeto de representación, pero su fundamento o esencia no puede provenir de sí mismo, sino que demanda una instancia trascendente que garantice su entidad.

Comenzaré por la idea de “dispersión”. Para la edición de *Vox Horrisona* publicada en 1978, el compilador, Nicolás Yeroivi, propuso a Hernández algunos meses antes de su muerte que le diera un orden a los poemas. En aquella primera edición se cuentan hasta veinte títulos o “Cuadernos”,⁸ si bien no son los únicos, pues posteriormente han aparecido otros.⁹ Aunque bastante lejos de la idea tradicional de poemario como una unidad orgánica, esta veintena de “Cuadernos” recogen poemas que presentan una cierta afinidad temática que vuelve distinguibles unos títulos de otros. En 1975, en una entrevista para el suplemento cultural del diario *Correo* de Lima, Hernández, interrogado por su método de creación, afirma:

[AZ]: Pero veo que tienes títulos de libros que conforman una gran entidad que todavía no has publicado.

[LH]: Ah, mis libros que yo he escrito. Ah, ya. Esos son: *Vox horrisona*, que incluye toda la obra. Toda la obra es: *Voces íntimas*, *Al borde de la mar*, *El elefante asado*, *Cinco canciones rusas*, *La avenida del cloro eterno*, *El sol lila*, *Los cromáticos yates*, *El estanque moteado*, *La playa inexistente*. Esos son.

[...]

[AZ]: ¿Cómo estableces cuándo has completado un libro?

[LH]: Lo bueno es que los libros están tramados uno sobre el otro. O sea, en un cuaderno hay partes de *El elefante...*, partes de *El estanque...* y así.

[AZ]: O sea que primero escribes y después decides a dónde corresponde cada poema.

[LH]: Claro.

[AZ]: Pero mientras los escribes no sabes a qué corresponden.

[LH]: No. De hecho ya se sabe. Ponte, uno con bastante humo y esas cosas pertenece a *La avenida del cloro eterno*. Uno un poco azul es *Los cromáticos yates*. Si se me ocurre un poema, por ejemplo, extraño, es *El sol lila*. O sea van por derecho propio. A *La playa inexistente* van aquellos poemas que ni yo entiendo. Y no tengo ni la menor idea de lo que quieren decir, pero me parecen lindos en la forma de las palabras. (Zisman, 2008 [1975]: 318)

Inscrito en la frontera (frontera lingüística, pero también artística, intercalando géneros, versos propios con ajenos, fragmentos de poemas, traducciones y canciones de música popular), sus cuadernos ológrafos reemplazan la forma

⁸ A la agrupación de poemas que comparten ciertos rasgos comunes se le denomina *Cuaderno*, incluso cuando los poemas que lo componen se encuentran repartidos, físicamente, en las páginas de diferentes cuadernos ológrafos. Por ello, un “Cuaderno” (con mayúsculas) tendría simbólicamente el estatus de un poemario, a pesar de que carezca de una unidad cerrada de significación; por el contrario, un “cuaderno” (en minúsculas) hace referencia al cuaderno de notas de papel que hace de soporte material del poema.

⁹ Por ejemplo, *Los poemas del ropero* (1999), llamados así porque las páginas del cuaderno fueron encontradas por casualidad, a causa de una mudanza, pegadas a la parte posterior de un viejo ropero perteneciente a un amigo de Hernández; el cuaderno *Aristóteles. Metafísica* (Hernández, 2000); o *La libreta Bayer* (Hernández, 2008), que como apunta Romero en la “Presentación”, se trata de una agenda del año 1964, cuando Hernández visitó Alemania, que empleó *circa* 1976 para componer algunos fragmentos de los Cuadernos *El sol lila* y *Una impecable soledad*.

“cerrada” del poemario por una escritura inacabada, “modular” y abierta a incorporar nuevos poemas; una obra, como vengo sosteniendo, sin “centro”, laberíntica, entretejida por la discontinuidad, como cuando Hernández escribe:

QUÉ laberinto
Y qué amor
Es la poesía. (Hernández, 1983: 162)

O también:

Si supieras
Que en la Poesía
No hay orden
Ni desorden. (Hernández, 1983: 239)

En estos dos breves poemas encontramos dos maneras distintas de representar la idea de la desorientación como dispersión, fragmentación o caos: en el primero, en la imagen del laberinto; en el segundo, en la ausencia de orden. En el primer poema, tenemos tres elementos puestos en relación: el laberinto, el amor y la poesía. La estructura sintáctica es muy simple, traslúcida: la poesía es laberíntica y la poesía es amor. Lo primero que salta a la vista es que los dos primeros elementos se encuentran del mismo lado de la relación, lo que revela su identidad con respecto al tercer elemento, como si de una estructura silogística se tratara: Si $A=B$ y $B=C$, entonces $A=C$. El laberinto es poesía y el amor es poesía, por tanto, el laberinto es amor (y viceversa). Pero más interesante resulta contraponer la naturaleza de los dos primeros frente al tercero, es decir, la relación entre el laberinto y el amor con respecto a la poesía. Visto desde ese ángulo, la poesía se muestra casi como una instancia que no es la suma de los otros dos, no es una acumulación progresiva, sino que las abarca y contiene, pues se encontraría en otro orden de magnitud, una escala superior donde las diferencias entre los dos primeros quedan subsumidas.

Esta idea se ve con mayor claridad en el segundo poema. ¿Qué significa exactamente que no haya orden? El orden no es nada perceptible, no es una “cosa” que comparezca, sino un poder que solamente se fenomenaliza cuando su potencia deviene actual, cuando deja sentir sus efectos. Esta idea cobra mucha mayor fuerza con el verso siguiente: allí donde el orden queda sin efecto, digamos, donde tenga lugar un “no-orden”, el desorden se manifiesta entonces como fuerza dispersora. Porque el orden es una fuerza tendiente a la unidad, una fuerza centrípeta; mientras que el desorden, una fuerza centrífuga. Pero lo que el poema precisamente pone de relieve es que la Poesía (en mayúsculas) es un Absoluto en el que los opuestos han sido nuevamente subsumidos, se han “diluido” en ella.

Como vengo sosteniendo, la “acentricidad” conlleva un punto de dispersión, porque se atenúan los efectos del orden; pero la “poesía”, para Hernández, parecería significar otra cosa. ¿Qué exactamente? Prestemos atención al siguiente fragmento del Cuaderno *Una impecable soledad*:

Escribir me es muy fácil. Sobre todo porque sólo algo tengo que decir:

Que toda persona es el centro del Universo
 No de su Universo
 Sino del Universo total maravilloso, resplandeciente e infinito.
 (Hernández, 1997: 91)

El primer verso parece claro a simple vista. Es precisamente esta diafanidad lo que muchas veces resulta problemático en la obra de Hernández. Porque es una luz que, de tan intensa, de tan meridiana, oculta lo que hace visible. La lectura más superficial entendería este verso así: el poeta se refiere a que lo “fácil” de la escritura radica en que sólo tiene un único predicado, “solo algo tiene que decir”. Pero, ¿y si se tratara, antes bien, no del predicado, sino del sujeto de predicación? El panorama cambia radicalmente. Reverbera en el verso aquella conocida definición de Aristóteles: “El ente [τὸ ὄν] se dice en varios sentidos” (*Metafísica*, 1028a10 [1982: 320]). El verso adquiere de pronto una profundidad inusitada y reveladora, que permite complementar lo ya dicho *ut supra* para el poema “*Ars poética*” (un título, por lo demás, altamente significativo): la escritura, la *poiesis*, es un arte continuo, porque el sentido no reside en lo predicado, sino en el acto de su enunciación; es “fácil” porque para el poeta la poesía consiste en una sola cosa: poetizar sobre el poetizar mismo, sobre el *poiein*, “lo único que tiene que decir”. Esto se irá comprendiendo con mayor nitidez en las siguientes páginas. Quisiera retomar ahora el poema.

En el segundo de estos versos, Hernández formula aparentemente una exaltación del relativismo individualista, del narcisismo extremo que consagra la subjetividad como potencia creadora, en la línea de los poetas románticos, a quienes Hernández cita con bastante asiduidad. Sin embargo, los dos versos siguientes, que parecen enfatizar aún más esta idea, encierran una paradoja que socava abruptamente la afirmación anterior: si la persona es el centro del Universo, pero no solo de su Universo, sino de todo el Universo, el fáctum de la “multiplicidad” de personas echaría por tierra la idea de “un solo centro”. Lo interesante es que lo que Hernández plantea en estos versos, contrariamente a como se podría deducir en una lectura superficial, no es la posibilidad de una “multiplicidad de Universos” o un “Multi-verso”, con tantos centros como individuos, en una multiplicación que se extiende infinitamente. De ser así, la persona (y la experiencia del mundo relativa a esa persona) devendría un *solus ipse* únicamente relativo a sí mismo (identidad plena, $A=A$), permaneciendo encerrado.¹⁰ Por el contrario, lo que aquí formula Hernández es que cada persona, desde su propia perspectiva espacio-temporal, constituye un mundo-para-sí delimitado por el horizonte de su propia experiencia. Este “mundo” individual coexistiría con otros “mundos” igualmente legítimos (los relativos a las otras personas coexistentes), y es precisamente la suma de esos mundos

¹⁰ Precisamente, la idea de la soledad, un tema recurrente en Hernández, lleva hasta el paroxismo esta idea no para reafirmar positivamente su valor, sino precisamente para señalar, como una llamada de alerta, sus peligros. La soledad del poeta no es un canto a la potencia de la subjetividad individual que celebra la libertad de la voluntad, como en los poetas románticos, sino una melancólica constatación de la necesidad de trascendencia del sujeto y el reconocimiento de su modo de estar compartido (*Mit-sein*) en el mundo. Lamentablemente, no puedo profundizar aquí más en esta idea.

reales y posibles, de mundos presentes, pasados y por venir, que se hace manifiesta la “necesidad” de un horizonte último: el Mundo como horizonte último sobre el cual aquéllos, es decir, los otros mundos, puedan tener lugar.

Esta última idea nos lleva a prestar atención a una imagen recurrente en Hernández: el reflejo, con la que se encuentra en estrecho diálogo. Como se sabe, el reflejo supone una cierta identidad entre el reflejo y lo reflejado; pero también comporta la manifestación del carácter de ser de la relación en cuanto tal. Pero, en el reflejar (que avvicina el reflejo y lo reflejado), la constatación de la relación “fuerza” al descentramiento porque rompe la identidad del Uno para introducir la Dualidad: lo que se refleja ya no es más solo en sí mismo y para sí mismo, sino que se desdobra, se aliena: deviene otro para sí. Borges expresa magníficamente esta idea cuando decía que para los heresiarcas de Uqbar: “Los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de hombres” (Borges, 2006: 14). Sin embargo, contrariamente a esta idea, en *Una impecable soledad* encontramos estos versos reveladores:

Puesto que el arte
es el reflejo y
John Keats Álvarez
adoptó lo reflejado.
Como una impecable soledad. (Hernández, 1997: 57-58)

Aquí aparece mencionado uno de los varios personajes/trasuntos del poeta: John Keats Álvarez.¹¹ Leemos: el arte es el reflejo. La idea del arte como espejo de la naturaleza es un tópico bastante extendido en la poesía del Romanticismo. Ahora bien, que el arte (la poesía) sea el reflejo y que John Keats Álvarez (el poeta) adopte lo reflejado (la naturaleza) postula una identidad entre el poeta y la naturaleza, lo que nos remite indefectiblemente a Schelling, cuando en su *Sistema del idealismo trascendental* afirma:

La naturaleza en su finalidad ciega y mecánica representa para mí, en efecto, una identidad originaria de la actividad consciente y la no consciente, [pero] ella no me representa esa identidad de modo tal que su último fundamento resida en el Yo mismo [...]

Por la segunda determinación, a saber, que el Yo se hace a la vez consciente y no consciente para sí mismo en una y la misma intuición, se distingue la intuición aquí postulada de la que tenemos en los productos naturales donde sin duda reconocemos esa identidad, pero no como una identidad cuyo principio resida en el Yo mismo. Toda organización es un monograma de esa identidad originaria, pero para reconocerse en este reflejo, el Yo ha de haberse reconocido ya directamente en esa identidad. (Schelling, 2005: 407ss.; cursivas del original)

¹¹ Es importante mencionar que la identidad del personaje, o al menos su nombre, muta continuamente a lo largo del Cuaderno: unas veces es John Keats Álvarez, otras Percy Shelley Álvarez, otras el jefe indio Gran-Jefe-Un-Lado-Del-Cielo, etc. Nuevamente, estamos ante una dispersión de voces, de identidades, máscaras: la manifestación paradójica de la a-centralidad como unidad.

Comienza a entreverse que detrás de esos versos aparentemente ingenuos se oculta un potente pensamiento filosófico que no le era desconocido a Hernández, y que más bien modeló su manera de hacer y concebir la poesía. Si nos tomamos en serio los versos antes citados (y no solo como una ingeniosa imagen), la “comunidad” entre poeta y naturaleza, entre espíritu y materia, ha de darse en términos dialécticos. Y aquí nos situamos ante un camino que se bifurca. Esta conciliación de los opuestos o bien se da por medio de una síntesis (si bien sería más preciso aquí asumir el sentido original de *Aufhebung* como “elevación superadora”), que salva la contradicción entre los opuestos al llevarla hacia un estadio superior; o bien se resuelve como “mediación”, una *méthesis* o “participación”, esto es, lo individual (el poeta) “participa” de lo universal (la poesía), como el objeto sensible participa de la Idea (*eidos*). De las dos vías, la de la síntesis dialéctica o la de la mediación, considero que es la segunda la que más se ajusta a la poética de Hernández.¹²

Según este último poema, se afirma que el poeta adopta lo reflejado (llámese naturaleza, mundo, realidad, etc.), pero se sobreentiende que es por medio del arte. Que adopte lo reflejado no tiene por qué significar diluirse enteramente en ello. Antes bien, remarca la puesta en relación entre ambos elementos, que se encuentran, por definición, en una relación de género y especie: el sujeto, como individuo (especie), es una entidad “más” dentro del conjunto que es la naturaleza (género). En el sentido afín al idealismo trascendental que impregnó el Romanticismo, como se extrae de la cita anterior de Schelling, la naturaleza es la Totalidad por oposición a la individualidad de la subjetividad; y ésta última logra alcanzar a la primera en virtud de la potencia de la autoconciencia. Por esta causa, el poema adquiere otra dimensión: el poeta “participa” de la naturaleza, pero ello autoriza además a leerlo en clave inversa: lo universal “habita”, a su vez, “en” lo individual. Es tal doble sentido el que se hace manifiesto en este poema de Hernández.

Entonces, resumiendo, mencioné anteriormente que la acentralidad conlleva un doble movimiento. El primero, como se acaba de ver, es el que tiende hacia la dispersión, porque sus poemas, decimos, no se encuentran determinados por ninguna instancia “fija” de sentido hacia la cual se orientan (el poema como mera individualidad, cerrado en su sentido, con una referencia a una realidad propia, recortada por su horizonte de experiencia), sino en una estabilidad provista por su mutua relación, una “medianía” provista en y desde la poesía, en y desde el poetizar. Esto nos conduce hacia el segundo movimiento: el cambio.

La soñada coherencia, o la permanencia del cambio

Para Hernández, el poema es una entidad escritural cuyo sentido se halla en permanente tránsito, no-fijado y, por tanto, la poesía no puede presentar nunca ni un cierre metafísico (identidad plena) ni un significado único y acabado.

¹² Esta “bifurcación” se da por el carácter *sui generis* del Romanticismo de Hernández. Se trata, por un lado, de la contraposición entre una vertiente afín al idealismo alemán, que se encuentra en la base del así llamado Romanticismo alemán, y, por el otro, de una vertiente neoplatónica que impregnó el Romanticismo inglés.

Uno de los rasgos más llamativos de la poética hernandiana consiste en una especie de “caos armónico”: no se percibe ninguna idea de sucesión, pero sí de contigüidad, lo cual es muy significativo, porque la sucesión comporta una adecuación a una razón (*ratio*), esto es, a una lógica subyacente que determina el ordenamiento jerárquico: “primero” uno, “después” el otro. No obstante, la contigüidad, cuando actúa metonímicamente, va enhebrando cada vez un sentido en constante transformación, porque cada concatenación supone instaurar una nueva puesta en relación, sea entre los elementos contiguos, sea del conjunto con el elemento recién incorporado. ¿Pero qué sucede cuando lo que es puesto “uno junto a otro” no son elementos nuevos, sino “repeticiones”? En la entrevista antes citada, el periodista le pregunta:

[AZ]: Cuando escribes, ¿no corriges?

[LH]: Nunca

[AZ]: ¿Tienes el poema antes de escribirlo o va brotando?

[LH]: Va brotando, justo así sale. (Zisman, 2008 [1975]: 316)

Más adelante, el periodista le pregunta por el poema más representativo del Cuaderno *Al borde de la mar*, a lo que Hernández responde recitando el poema. Tras ello, le pregunta:

[AZ]: ¿Recién lo has escrito?

[LH]: No. He vuelto a escribirlo.

[AZ]: ¿Lo vas poniendo al día?

[AZ]: No, sino que, como te digo, escribir no es una cosa que me gusta muchísimo, rescribo mucho. (Zisman, 2008 [1975]: 320)

Próximos al collage y al pastiche, los poemas de Hernández presentan una intrincada fisionomía: algunos versos muchas veces están extraídos de otros poemas suyos y repetidos en otros cuadernos, o simplemente configurados a partir del intercalado de versos de canciones, poemas románticos decimonónicos, traducciones libres de versos (a veces sin traducir, provenientes de diferentes lenguas) o incluso hasta spots publicitarios y juegos de palabras coloquiales. Ello sin mencionar la proliferación de dibujos que se intercalan en sus páginas y los distintos tipos de caligrafía y color que empleó el poeta. Un mismo verso puede reaparecer en otros poemas de otros Cuadernos, algunas veces literalmente igual; otras, con ligeras modificaciones sintácticas.

Vemos entonces que, para Hernández, la poesía no tiene origen: no hay principio, ni fuente primera. Sea ésta entendida ya como fuente textual, ya como idea o concepto. La escritura es llevada hasta sus límites, entendiéndola en un sentido amplio como estructura de significación: la palabra ya no es la única herramienta para constituir un sentido. La multiplicidad de registros (gráficos y pictóricos), el “caos armónico”, no son sino un magma rico en potenciales significantes. Para Hernández, entonces, la poesía comporta un asedio permanente a la representación de la Poesía (en mayúsculas), a la palabra o *Logos* del mundo. El poema es entonces un “modo” de ser de ese *Logos*, porque al poeta le es inaccesible con plenitud el conocimiento de ese Absoluto. Únicamente puede captarlo en escorzos, recortado sobre el horizonte, dado en

perspectiva, como una mezcla entre lo cotidiano y lo trascendente, pero nunca con absoluta plenitud (Vich, 2013: 25ss.). Como cuando escribe:

SÓLO conozco de ti
La sombra
Conque besas
El tiempo. (Hernández, 1983: 484)

Donde el poeta expresa la insondable incognoscibilidad del ser amado, únicamente aprehensible sensitivamente (la finitud de la carne frente a la infinitud del Absoluto) por su manifestación como concretud, en el *hic et nunc*, el aquí y ahora, de la experiencia.

Hay, por tanto, en Hernández la conciencia de finitud del poeta respecto a la infinitud de la Totalidad (llámese Naturaleza, Absoluto, Uno o Universo). De allí que la palabra, como arte o reflejo, busque salvar ese hiato. Precisamente, este último punto encuentra su explicitación en la metáfora de la “armonía” buscada por el poeta; pero, sabedor de su limitación, de su finitud, asume el fracaso como condena de antemano. He allí el título de su obra reunida: *Vox horrisona*.

La armonía se corresponde también con otras figuras recurrentes de su poesía. A modo de ejemplo, basta echar una mirada a los versos finales con los que concluye el extenso poema “Soy Luisito Hernández”, que dicen:

Así es; que si Dios
No existe
Qué importa
Pues de todas formas
Existe
Esta es la soñada coherencia. (Hernández, 1983: 298)

La figura de Dios es un tema que reaparece con cierta asiduidad en Hernández. Sin embargo, ni se trata de una mera función retórica, ni mucho menos de la constatación de su fe. Por el contrario, apelando al recurso de la parodia, la figura de Dios adquiere un rol capital en su poética, por ejemplo, cuando en un fragmento de *Una impecable soledad* se lee:

Antes del Concierto, como lo hiciera desde pequeño, rezó:

Señor: tú que estás
en lo absurdo y también en las latas,
La basura, la miseria,
Los cintilantes tejados,
Los jardines escondidos,
El amor, la brea,
La tristeza, la desesperanza.

Señor:
Tú que habitas
También en los fragmentos

Que quedan
 Tras las terribles
 Noches de los bares
 Oscuros, en las moscas,
 En los callejones sin salida,
 En las llagas. (Hernández, 1997: 25)

En el primer poema, la “soñada coherencia” radica en que Dios “de todas formas existe”. Hay dos maneras de entender estos versos. La primera es leyéndola como una frase coloquial, precedida por el “qué importa” y donde “de todas formas” adquiere el sentido de “en cualquier caso”. Es decir, algo como: “da igual lo que se diga, Dios en cualquier caso existe”. La segunda manera, la más interesante y, creo, productiva, es la siguiente: leer “de todas formas” como “de todas *las* formas”, es decir, “de todos los *modos* posibles” (las cursivas son mías). Esta segunda manera abre, de pronto, una puerta hasta ahora escondida. Pero antes de adentrarnos, quisiera corroborar esta intuición comentando el segundo poema.

El fragmento, extraído de *Una impecable soledad*, nos muestra al pianista Shelly Álvarez “o Gran Jefe Un lado del Cielo (puesto que son uno, el primero con un piano aquí y allá, y el segundo igualmente humano, pero piel roja)” (Hernández 1997: 25) antes de un concierto, rezando. Lo llamativo del “rezo” es el tono paródico, que parecería estar performando una desacralización de la actitud religiosa. Sin embargo, el poema es todo menos irónico y, más bien, plenamente coherente con la poética hernandiana. La oración comienza con un vocativo dirigido a Dios, que está “en lo absurdo y también en las latas”, a lo que sigue toda una enumeración de lugares y objetos que son la antítesis de lo bueno y lo bello con que se suele identificar lo sagrado: la basura, la miseria, la brea, la tristeza, la desesperanza. A continuación, en la segunda estrofa, el poeta se sigue dirigiendo a Dios afirmando aquellos lugares que “también” habita, como bares oscuros, moscas, callejones sin salida, las llagas.

Estos dos ejemplos coinciden en resaltar la ubicuidad de Dios. Pero no se trata de ningún poema místico. La “soñada coherencia”, esto es, el anhelo de armonía, se refiere a Dios en términos muy semejantes a la fórmula empleada por Spinoza. En su *Ética*, Spinoza afirma que Dios es la sustancia única que es *natura naturans* y *natura naturata*: naturaleza naturante y naturaleza naturada:

Antes de seguir adelante, quiero explicar aquí —o más bien advertir— qué debe entenderse por *Naturaleza naturante*, y qué por *Naturaleza naturada*. Pues creo que ya consta, por lo anteriormente dicho, que por *Naturaleza naturante* debemos entender lo que es en sí y se concibe por sí, o sea, los atributos de la sustancia que expresan una esencia eterna e infinita [...]. Por *Naturaleza naturada*, en cambio, entiendo todo aquello que se sigue de la necesidad de la naturaleza de Dios, o sea, de cada uno de los atributos de Dios, esto es, todos los modos de los atributos de Dios, en cuanto considerados como cosas que son en Dios, y que sin Dios no pueden ser ni concebirse. (Spinoza, 2011: 96; cursivas del original)

Para Spinoza, las cosas que componen o están en el universo, esto es, la naturaleza en su conjunto (lo cual incluye a los seres humanos), son “modos” de Dios. Los modos (o, como también las llega a denominar, afecciones) son los accidentes de la sustancia única, que no es otra que Dios. Así pues, la conocida frase “Dios o Naturaleza” (*Deus sive Natura*) pone el acento en que todo ser humano, como cualquier objeto de la naturaleza, representa un modo de como Dios se manifiesta, en tanto que sustancia única que engendra la materia. Por esto, cuando Hernández afirma que Dios existe “de todas formas”, no se está refiriendo al don de la ubicuidad; más bien, coincide en fondo y forma a la fórmula spinozista, ya que la sustancia divina permea todos los objetos que pertenecen a la naturaleza, que al ser creación suya, y siendo él creador de la naturaleza, forman parte de él y él, de ellos. La soñada coherencia es el anhelo del flujo heracliteano que armoniza y pone en equilibrio, en la unidad de la *physis* o naturaleza en su conjunto, los opuestos. En este punto quisiera retomar la idea ya anticipada al comienzo de mi artículo.

Como es posible intuir, la idea de la soñada coherencia remite a un anhelo de unidad del Absoluto, que subsumiría las diferencias. Hay que recordar que la imagen del río en Heráclito se refiere básicamente a la idea de que solamente el cambio es lo que permanece constante; es decir, que la única constancia es el cambio mismo, la absoluta continuidad de cambio en cada cosa individual (véase Platón, *Cratilo* 402a [1983: 397s]). Así, por ejemplo, en el Fragmento 203 del poema de Heráclito leemos: “Las cosas en conjunto son todo y no todo, idéntico y no idéntico, armónico y no armónico, lo uno nace del todo y del uno nacen todas las cosas”; y, en el Fragmento 204: “Dios es día-noche, invierno-verano, guerra-paz, hartura-hambre (todos los opuestos, éste es su significado); cambia como el fuego, al que cuando se mezcla con perfumes, se denomina de acuerdo con la fragancia de cada uno de ellos” (Kirk et al, 1987: 277ss.). Comparemos esto último con el poema “*Im Abendrot*” (“En el ocaso”):

La misma línea
Del ocaso es el
Horizonte de la
Aurora. (Hernández, 1983: 204)

Donde se tematiza nuevamente la identidad de los opuestos, en perfecto equilibrio. Esta idea vuelve en otro poema, también (como otros tantos) titulado “*Dämmerung*” (“Crepúsculo”):

El Mismo Astro
Que en silencio asciende
Es el Astro
Que se oculta
Rodeado por las hojas
Del Árbol de la Vida
El Árbol de la Vida
Están en todos los parques. (Hernández, 1983: 174)

Como se ha visto a lo largo de esta última sección, la poesía de Hernández estaría motivada por el afán de representar el ejercicio escritural mismo. La repetición, en este contexto, no es ya simplemente un “volver a decir”, sino, antes bien, una “reinscripción” que instituye, en el “cada vez” de su ejecución, un nuevo sentido sobre la materia provista por lo previamente dicho. Luego, si la repetición es siempre algo nuevo, lo repetido no es sino cambio, y su ejecución, esto es, el acto escritural, es lo que permanece constante. El motivo de su poesía es la insistencia (y persistencia) del intento de dar cuenta de la “soñada coherencia”, del Absoluto. Y es en dicho impulso, siguiendo aquel movimiento, que recoge y da expresión a los “modos” (en el sentido spinozista antes mencionado) como este Absoluto se manifiesta. Sin embargo, la tarea es fallida porque no hay posibilidad de llevarla a término en y desde el lenguaje. No hay conclusión, ni cierre, y de allí que la poética de Hernández enfatice este movimiento perpetuo de la escrituralidad.

Vox horrisona: una poesía en devenir

Como espero haber demostrado a lo largo de este artículo, la poesía de Luis Hernández muestra una deliberada asistematicidad porque se mantiene coherente con una poética inscrita en una tradición que se remonta a las fuentes presocráticas y discurre soterrada, aunque viva, en la historia de la filosofía, desde Spinoza hasta nuestros días.¹³ Ha sido Deleuze, en nuestra época, quizás el pensador más original de esta tradición —quien como ninguno ha sabido detectar el pulso vital de su potencia—, quien describió esta *enargeia* creativa, este magma heracliteano de cambio permanente, como la capacidad autotransformadora de la materia sin la intervención de lo exterior o trascendente, denominándola “plano de inmanencia”.¹⁴

Creo que la poética de Hernández, el quehacer poético, encaja en esta definición. Su poesía es, ella misma, materia moviente, y de allí la dificultad que plantea abordar su obra. Sus poemas no son puntos de llegada, realidades individuales bajo la forma de poema, sino puntos de partida: son, potencialmente, materia para la gestación de otros nuevos poemas por venir, en un movimiento interminable. Por ello se constata la imposibilidad de

¹³ Para comprender esta genealogía, hace falta tener en cuenta que los filósofos y poetas románticos (y en general la filosofía idealista alemana), comenzando por el propio Fichte y seguido por Hölderlin y Schelling, sin olvidar otros nombres destacados de este movimiento, desde Novalis a Hegel, encontraron precisamente una fuente de inspiración en Spinoza, a quien estudiaron en profundidad. Asimismo, fue durante este everfesciente clima intelectual de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX cuando resurgió el interés por la filosofía natural de los filósofos presocráticos, entre los que se cuentan Heráclito y Parménides. Para un estudio profundo y documentado sobre esta época, véase Beiser (2002), en especial, pp. 375 ss.

¹⁴ “El plano de inmanencia no es un concepto pensado ni pensable, sino la imagen del pensamiento, la imagen que se da sí mismo de lo que significa pensar, hacer uso del pensamiento, orientarse en el pensamiento [...] [El plano de inmanencia] no es un método, pues todo método tiene que ver eventualmente con los conceptos y supone una imagen semejante [...] En este sentido se dice que pensar y ser son una única y misma cosa. O, mejor dicho, el movimiento no es imagen del pensamiento sin ser también materia del ser [...] El plano de inmanencia tiene dos facetas, como Pensamiento y como Naturaleza, como *Physis* y como *Nous*” (Deleuze y Guattari, 2001: 41-42).

concebirla a partir de los mecanismos tradicionales de la crítica: no hay posibilidad alguna de construir una cronología en etapas, precisamente por la simultaneidad y yuxtaposición de la escritura de distintos cuadernos; no hay un proceso que se concretice bajo la forma de poemario y que pueda ser descrito cronológicamente; no se puede advertir ninguna “evolución” estilística por la imposibilidad de contrastar la génesis de sus cuadernos; y, por último, puesto que todos ellos son al mismo tiempo originales y manuscritos, se produce un borramiento del límite entre el ejercicio estilístico y el poema acabado. Todo deviene poesía, acto creador; por ello considero a *Vox horrisona* como la propia materia, como el plano de inmanencia desde donde acontecen y devienen otros poemas, en un incesante vaivén de creación, repetición y generación.

Por último, y a modo de conclusión, encuentro que en la poesía de Hernández existe una correlación constituyente entre palabra y realidad, como si se tratara de un objeto y el reflejo de ese objeto en un espejo. La poesía muestra y oculta; vela, devela, revela y vuelve a velar; puesto que, como sugería Heidegger, poesía (*Dichtung*) y pensamiento (*Denken*) son indeliberables. Palabra y pensamiento, como también poesía y experiencia, que se significan en el tenue trazo capturado por el signo, pero cuyo sentido excede: lo trasciende. Debido precisamente a esta inasible imperfección de origen entre el lenguaje y la realidad, la poesía fracasa ante la imposibilidad de la plena representación. Creo que la obra de Hernández es el permanente (y sobre todo consciente) asedio a esta representación siempre fracasada de antemano. O dicho de otro modo: a diferencia de otros poetas que han abordado esta imposibilidad, para Hernández el único modo de hacerlo consiste en la “representación de la tarea de representar lo irrepresentable”, pero radicalizando el ejercicio hasta hacer detonar la forma del poema y la propia concepción de lo poético, volviéndolo actualidad, en permanente proceso de individuación. En otras palabras, una poética cifrada en la actualización de la singularidad inmanente, el movimiento sometido al cambio, a la escritura como inscripción factual, empírica, pero radical en su apertura, transcendencia abierta a posible reestructuración; en suma, una poesía en devenir, en la búsqueda incesante de su plenitud:

YO NO SOY nadie
 Pero varios nadies
 Crearán aquello
 Que es la ausencia
 Del dolor. Alguna
 Vez Hospitales,
 Manicomios, todo
 Ha de caer
 Bajo la fuerza
 Del dolor que es
 La fuerza del amor. (Hernández, 1983: 466)

BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1982), *Metafísica*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Segunda edición. Madrid, Gredos.
- BEISER, Frederick C. (2002), *German Idealism. The Struggle Against Subjectivism 1781-1801*. Cambridge, Harvard University Press.
- BORGES, Jorge Luis (2006), *Ficciones*. Madrid, Alianza Editorial.
- CHUECA, Luis Fernando et al (2010), *Umbrales y márgenes. El poema en prosa en el Perú contemporáneo*. Lima, Universidad de Lima.
- _____ (2006), *En la comarca oscura. Lima en la poesía peruana 1950-2000*. Lima, Universidad de Lima, pp. 69-72.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (2001), *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.
- DERRIDA, Jacques (1989), *La escritura y la diferencia*. Barcelona, Anthropos.
- Forgues, Roland (1988), *Palabra viva. Tomo II: Poetas*. Lima, Studium.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo (1978), “La canción de Hernández”, en Suplemento Dominical de *El Comercio*. Lima, 2 de julio.
- HEIDEGGER, Martin (1988), *Identidad y diferencia*. Cortés, Helena Leyte, Arturo (trads). Barcelona, Anthropos.
- HERNÁNDEZ, Luis (2016), *Gran Jefe Un Lado del Cielo. Antología*. Madrid, Esto no es Berlín.
- _____ (2008), *La libreta Bayer*, reproducción facsimilar incluida en Romero Tassara, Rafael, *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima, Jaime Campodónico.
- _____ (2007), *La soñada coherencia*. O'Hara, Edgar (coord.). Lima, Mesa Redonda.
- _____ (2000), *Cuadernos: Aristóteles. Metafísica*. Lima, Altazor.
- _____ (1999), *Los poemas del ropero*. Lima, Cronopio Editores.
- _____ (1997), *Una impecable soledad*. Lima, Ediciones de los lunes.
- _____ (1995), *Trazos de los dedos silenciosos. Antología poética*. O'Hara, Edgar (ed.). Lima, Jaime Campodónico-Petroperú.
- _____ (1983), *Vox Horrisona*. Mora, Ernesto (ed.). Segunda edición. Lima, Punto y Trama.
- _____ (1981), *Vox Horrisona. Antología*. Selección de Mirko Lauer. Lima, Hueso Húmero.
- _____ (1978), *Vox Horrisona*. Yerovi, Nicolás (ed.). Lima, Ames.
- _____ (1965), *Las constelaciones*. Trujillo, Cuadernos Trimestrales de Poesía.
- _____ (1962), *Charlie Melnik*. Lima, El Timonel.
- _____ (1961), *Orilla*. Lima, Cuadernos de Hontanar.
- HIGGINS, James (1993), *Hitos de la poesía peruana*. Lima, Milla Batres.
- KIRK, Geoffrey Stephen; RAVEN, John Earle; y SCHOFIELD, Malcolm (1987 [1957].), *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*. Segunda edición. Madrid, Gredos.
- MENDOZA-CANALES, Ricardo (2009), “Parodia y desmitificación en la poesía de Luis Hernández”, en *Lexis*, vol. XXXIII n.º 2, pp. 255-286.

- O' HARA, Edgar (2007), "Treinta años de misterios y de poesía intacta (Ele Hache, 1977-2007)", en *Lienzo* n.º 28, pp. 9-41.
- ____ (1995). "Territorios de la palabra móvil", en Hernández, Luis, *Trazos de los dedos silenciosos. Antología poética*. O'Hara, Edgar (ed.). Lima, Jaime Campodónico-Petroperú.
- ORTEGA, Julio (2002), "Bio/grafías de los años sesenta", en *Identidades*, Suplemento del Diario *El Peruano*, vol. 1 n.º 14, pp. 3-5.
- PLATÓN (1983), *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Madrid, Gredos.
- ROMERO TASSARA, Rafael (2008), *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima, Jaime Campodónico.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (2005), *Sistema del idealismo trascendental*. Rivera de Rosales, Jacinto y López Domínguez, Virginia (trads). Segunda edición. Barcelona, Anthropos.
- SPINOZA, Baruch (2011), *Ética*. Vidal Peña (trad.). Tercera edición. Madrid, Alianza Editorial.
- VICH, Víctor (2013), "Un quiebre cromático: la poesía de Luis Hernández", en *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima, Fondo de Cultura Económica, pp. 22-43.
- ZISMAN, Álex (2008 [1975]), "Luis Hernández: el arte de la poesía", en Romero Tassara, Rafael, *La armonía de H. Vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima, Jaime Campodónico, pp. 315-322 [Publicado originalmente en el diario Correo el 5 de junio de 1975. Reproducido en Hernández, L. (1983), *Vox horrisona*. Lima: Punto y Trama, pp. 539-547].